

JOSÉ GOMES FERREIRA: A INFÂNCIA SEGUNDO UM *NEON-REALISTA*

*Carina Infante do Carmo**

Na obra de José Gomes Ferreira a infância é um *leitmotiv* que foi crescendo de importância e elaboração, desde *O Mundo dos Outros* (1950) até *Calçada do Sol* (1983). É ela matéria recorrente, recursiva, na composição autobiográfica que de si foi fazendo o escritor em partes muito significativas da sua poesia e, mais ainda, da sua prosa. Nos títulos tardios como *Coleccionador de Absurdos* (1978), *Relatório de Sombras* (1980) ou *Calçada do Sol* (1983) é até sofisticada a auto-ironia do 'eu' autoral que denuncia a usura do tempo e os limites da memória quando inventa o seu «planeta infantil» (Ferreira, 1980, 21).

Neste autor a infância é objecto de memória pessoal e histórica, na justa medida em que nasceu no limiar do século XX, cuja alvorada coincide, em Portugal, com o ascenso e implantação da República. A referência do pai, Alexandre Ferreira, político republicano e maçónico, afeiçoou o pequeno José Gomes Ferreira ao ideal, aos símbolos e a vários protagonistas daquele movimento político. A inscrição histórica da sua infância recontada muitos anos depois concretiza-se em inúmeros textos, a começar por "Infância estragada" de *O Mundo dos Outros*, onde identifica um binómio espacial paradigmático: a escola, lugar castrador e claustrofóbico, e a rua, lugar da exuberância pícara do jogo, da energia sensorial e da participação na torrente colectiva dos comícios republicanos¹.

* Universidade do Algarve/Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa.

¹ Como já tive ocasião de sublinhar, a memória afectiva da República tem uma implicação política declarada em José Gomes Ferreira, porque funciona como «[...] reverso da produção totalitária da verdade salazarista» (Carmo, 2010a, 615). Vários dos seus textos que evocam a infância no tempo republicano foram editados em plena ditadura: daí que falar dos comícios ou dos líderes republicanos fosse muito mais do que uma evocação saudosa; era um meio de resistir à castração cívica, à deturpação e ao silenciamento da memória colectiva, impostos pelo fascismo, por meio do testemunho de alguém que viveu os factos em criança.

Por último, a criança tem no autor de *A Memória das Palavras* uma função alegórica, como figura homóloga do poeta, já que ambos se associam facilmente à imaginação, à liberdade e à subversão da lógica vigente. Aliás, são vários os exemplos na obra de José Gomes Ferreira em que estão face a face, em diálogo e duelo, uma criança e um adulto e a vitória sistemática dela implica a recusa de «[...] transformar a infância em bigorna» (Ferreira, 1970, 132). Assim se lê num fragmento de *Imitação dos Dias*, em que se questionam os limites do realismo com a vontade de «[...] dar um pouco de férias revoltas ao tédio organizado em que vivemos» (*Idem*, 30).

É, contudo, em *Aventuras de João Sem Medo* – fruto da reescrita para livro, em 1963, de folhetins publicados, trinta anos antes, na revista *O Senhor Doutor* – que melhor se assume a força alegórica da infância². Ao subverter o modelo do conto maravilhoso, João Sem Medo não aceita a vida acabrunhada pelo medo e age em função da «[...] vontade, da fantasia e do exercício da inteligência» (Gomes, 2001, 17).

É certo que, no epílogo, regressa à aldeia natal, choramingas e rotineira: pragmática e «[...] provisoriamente, sempre provisoriamente» (Ferreira, 1975a, 221), suspende a sua vocação subversiva e enriquece como dono de uma utilíssima fábrica de lenços. Esta queda final do protagonista não obsta a que, no posfácio da obra, José Gomes Ferreira reconheça nele «[...] as minhas verdades mais profundas numa linguagem de acção poética que a muitos, até a mim mesmo, só me parecia possível, quando dirigida a crianças imaginárias (que todos trazemos escondidas na nossa soberba gravidade de adultos)» (Ferreira, 1975b, 229).

Esse tipo de ‘acção poética’ traduz-se, na restante obra do escritor, na capacidade de desvelar o irreal, o surreal, no quotidiano, de potenciar a transfiguração das imagens, de caçar imagens para lá do visível do mundo e do ‘eu’ que as inventa. É o que acontece num poema da colectânea *Álbum 1952-1953-1954*, publicada em *Poesia IV*, de 1970, onde se declara a equivalência entre o olhar da criança e do poeta:

(Na praia. O menino aprende a linguagem das nuvens.)

Aquela nuvem
parece um cavalo...

Ah! Se eu pudesse montá-lo!
Aquela? Mas já não é um cavalo,
é uma barca à vela.

² Importa precisar que, na 1.ª ed., de 1963, o título era *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Romance*, mudando, na 2.ª ed., de 1974, para *Aventuras de João Sem Medo: Panfleto Mágico Em Forma de Romance*.

Não faz mal.
Queria embarcar nela.

Aquela?
Mas já não é um navio,
é uma Torre Amarela
a vogar no frio
onde encerraram uma donzela.

Não faz mal.
Quero ter asas
para a espreitar da janela.

Vá, lancem-me no mar
donde voam as nuvens
para ir numa delas
tomar mil formas
com sabor a sal
– labirinto de sombras e de cisnes
no céu de água-sol-vento-luz concreto e irreal...
(Ferreira, 1983a, 216-217).

António Pedro Pita encontra neste poema um princípio basilar da poética de José Gomes Ferreira, porque a nuvem é ela mesma a «[...] transfiguração, primeira configuração de um mundo que nasce» (Pita, 2002, 40). E o poeta veste a pele de quem não pára de transfigurar-se:

Viver duas vezes ao mesmo tempo é um projecto de intensificação da história e da experiência da história, mas, simultaneamente, um programa de des-subjectivação por fidelidade a um real des-subjectivante que envolve o sujeito, reconfigurando-o, na própria configuração do real (*Idem*, 41).

«Aquela nuvem» é, afinal, um emblema poético, próprio de um tempo moderno/ista, uma vez que dá figura ao movimento perpétuo do mundo, às imagens deste e de quem o/se vê nele, sempre em metamorfose e contorção.

Trata-se de uma forma de construir autobiograficamente um sujeito literário do tempo de modernidade pós-pessoana (Gusmão, 1999, 161). Quer isto dizer que o poeta se faz herdeiro da tradição romântica, na sua percepção visionária, sobre-naturalista, do real quotidiano, que nunca abandona. Estimula-o a pulsão rimbaldiana de mudar o mundo pela imaginação e o onirismo fantasmagórico do olhar cinematográfico. Acresce a referência da «*estética da distorção*» (Frias, 2002, 123; itálico do texto) de cunho expressionista, ora macabra ora chagalliana, que o leva a multiplicar «*formas que voam*» e «*formas que pesam*» (*Idem*, 127; itálicos do texto). Tais formas materializam-se, entretanto, do ponto de vista retórico, na comparação realista, inter-

seccionada por imagens surrealizantes. Quem o diz é Joana Matos Frias para identificar em José Gomes Ferreira uma «[...] poesia quântica que circula pelo pensamento à velocidade da luz» (*Idem*, 129):

Volvido em imagens opressivas de pesadelo, o sonho exhibe assim a sua índole dialéctica, redimensionando o onirismo do poeta num mal-estar em relação ao real que dará lugar a essa mistura ímpar de utopia e desespero que [...] funda os alicerces da envolvimento desconcertante da arte expressionista (*Idem*, 126).

As definições histórico-literárias acima enunciadas mostram a plasticidade estética de José Gomes Ferreira que, a meio dos anos 1940, se aproxima dos neo-realistas, sendo ele de uma geração anterior que traz consigo a memória da tradição literária oitocentista, a matriz brandoniana e a absorção do modernismo. Para uma visão estreita do neo-realismo (que é correntemente acusado de submeter a criação literária a uma finalidade política/partidária e a um brevíssimo importado do realismo socialista), esta afinidade de José Gomes Ferreira seria um fenómeno da ordem do bizarro. Acontece que até para equacionar a natureza do «neo-realismo» (Frias, 2000, 128) de José Gomes Ferreira, é mais rigoroso ter em conta um conceito sistémico, dialógico e evolutivo do neo-realismo: na esteira de António Pedro Pita (2017, 81-87), poderemos entender aquele movimento como uma constelação de intelectuais e artistas marcada pelo pensamento marxista, pelo entendimento político da cultura e pelo combate antifascista, não se eximindo à individualidade dos seus elementos mais criativos, ao diálogo com autores afins mas também à dissidência e à polémica interna (sobre a arte e o próprio marxismo) que persistiu, no seu seio, desde meados de 1930 e se agudizou na entrada dos anos 1950.

A ligação de José Gomes Ferreira à rede neo-realista consolida-se no Pós-Guerra, quando ela se afirma enquanto contra-hegemonia cultural à 'política do espírito' salazarista. São vários os factos que o comprovam. Entre Maio e Setembro de 1945, José Gomes Ferreira escreve a série de crónicas intituladas "O espectáculo das ruas" para a *Seara Nova*, a pedido de Manuel Mendes e sendo Fernando Lopes-Graça redactor da revista³. Em 1946, Manuel Mendes apresenta o busto do poeta, datado de 1932, na I Exposição Geral das Artes Plásticas, organizada na SNBA pela Subcomissão dos Artistas

³ Esta será a base do livro *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens* (1950). Em *Dias Comuns IX*, José Gomes Ferreira define esta recolha de crónicas como um «livro involuntário» (Ferreira, 2018, 106), resultado directo da publicação na *Seara Nova* e do estímulo de Carlos de Oliveira: «Foi o Carlos de Oliveira que me aconselhou a juntá-las em 1945. Até me arranhou editor – a Coimbra Editora que depois se arrependeu do contrato que fez comigo por achar o livro (a que entretanto dera o nome de *O Mundo dos Outros*) subversivo» (*Ibidem*).

Plásticos do MUD, frente oposicionista de que ambos faziam parte. No mesmo ano, é publicado o cancionário político de Fernando Lopes-Graça *Marchas, Danças e Canções*, com edição da Seara Nova, onde se incluem os poemas "Jornada" e "As papoilas" de Gomes Ferreira. Nos anos seguintes, o poeta estará continuamente envolvido em edições dinamizadas por neo-realistas. É o caso da sua colaboração na colectânea *Homenagem Poética a Gomes Leal* (1948), organizada e editada por João José Cochofel e Armindo Rodrigues, ou do prefácio que escreve para *Líricas*, de Manuel Ribeiro Pavia (1950). E, claro, é o caso dos seus primeiros volumes poéticos da maturidade, *Poesia-I* (1948) e *Poesia-II* (1950), ambos em edição de autor, embora integrando a Coleção *Sob o Signo do Galo*, de que Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado eram responsáveis.

A afinidade com os neo-realistas não compromete a peculiaridade do escritor, patente, desde logo, em *O Mundo dos Outros*, livro que, ao contrário dos neo-realistas, não privilegia a representação das estruturas socio-económicas da sociedade nem opta pela forma do conto ou do romance. Por outro lado, o 'eu'-autor destas crónicas-conto desmonta «[...] a valia e o unanimismo ideológicos da cidade dos outros, no quotidiano, inserindo, com a sua voz, a dissidência e a dialogia» (Carmo, 2010b, 321).

Assim sendo, é natural o relevo das personagens infantis, vítimas por excelência do desamparo e da miséria mas preservadas do sentimentalismo fácil pelo remorso social e pela auto-ironia sempre vigilante do cronista, indiciados logo no título e subtítulo da obra. Não lhe é indiferente o sofrimento dos outros mas esse facto tem igual peso à evidência que dá ao lugar e aos limites da sua posição humanista perante o mundo social. O oxímoro «alegria do meu desespero» (Ferreira, 1990, 57) denota, na evidente tensão retórica que exprime, a inquietude irónica aqui presente. Leia-se esta passagem de "A rainha do fundo do mar" (*Idem*, 56-57):

Posso lá esquecer, por exemplo, aquelas lágrimas autênticas que me queimaram a cara de chumbo derretido, quando, certa noite, para alegria do meu desespero, descobri, num portal clássico, o quadro clássico do miudinho pobre sentado ao pé dum caixote de lixo, encutinado, roxo de frio, a choramingar, às três horas da manhã, descalço, olhos enormes, espavoridos de existir no mundo.

Não sei se vêem bem, se sentem bem, se sofrem bem o quadro: três anos de carne humana, ali, num portal, ao relento, de mistura com as espinhas dum caixote de lixo...

Chorei, pronto. Mas tão irado que me apeteceu alongar os braços... alongar os braços... alongar os braços para esbofetear a cara enorme da lua, já que não podia vingar-me nos homens, também à bofetada, da dor inútil daquela criança, para ali sozinha, no meio do universo, a chorar... para quê?... Sim para quê?

Um pouco mais à frente, põe a nu a relação idealista e supostamente bem-intencionada da generalidade dos poetas com o real circundante de humilhação e sofrimento humanos:

Persuadi-me de que a maioria [dos poetas] só sofre a valer diante do papel, em versos de sete sílabas, e não gosta de perder tempo nem de gastar potencial poético em vão com bagatelas de crianças de carne humana deitadas em caixotes de lixo. Dores só abstractas e caixotes de lixo quanto mais metafísicos, melhor.

Em compensação, quantas surpresas? Quantas figuras imprevistas, compactas como casulos donde rompem inopinadamente as borboletas azuis (ou de outra cor qualquer) da poesia?!... Porque a poesia não é pertença aristocrática de meia dúzia de cavalheiros e compraz-me muitas vezes em cobrir com a sua asa de borboleta, ou de morcego, seres verdadeiramente de espanto... (*Idem*, 59)

Este enunciado interpelativo, histrionico até, reivindica um olhar especial sobre a infância desvalida. Nos *bas-fonds* da cidade sabe desvelar a dor mas também a força do sonho dos pobres, na herança de Cesário Verde, Fialho de Almeida e, acima de tudo, de Raul Brandão. A expressão «seres verdadeiramente de espanto» não deixa margem para hesitações quanto à afinidade electiva com o autor de *Húmum*.

Num plano idêntico podemos situar a crónica “Boca-Enorme”, retrato grotesco, expressionista, para ser mais rigorosa, de uma filha das ervas desenhado com palavras de «remorso inútil» (Ferreira, 1990, 43):

E se a fixei entre tantas centenas de raparigas aos cachos nos baloiços, bichos novos a espolinharem-se na areia, não foi porque se me afigurasse mais bela do que as outras ou com graças feminis diferentes nas atitudes, mas, pelo contrário, talvez pelo que havia de estrépito na fealdade activa do seu júbilo quase feroz, a exultar num misto de estonteamento, protesto, desforra e desejo de ferir todos os ouvidos do mundo, como se quisesse viver ali tudo numa vez, concentrar todo o sol da vida num só dia, reunir todos os gritos num único grito insuportável de vingança contra o futuro longe do mar e do sol. (*Idem*, 41-42)

Que longe estamos da idealização da criança propugnada pelo romantismo social! Aqui não se hesita em associar-se-lhe a exasperação contra o que o cronista sabe ser a condenação inapelável das crianças pobres a uma vida sem futuro. Assumidamente impregnado pelo ponto de vista de quem escreve, o retrato da menina faz-se por meio de uma sequência assindética de metáforas parcelares do seu corpo gasto, dos seus movimentos desengonçados e caóticos, vindo a confluir na imagem por excelência da deformação e da rai-va que é a «boca enorme»:

[...] eu, cada vez mais escondido atrás de mim mesmo para que ninguém notasse o meu silêncio, não desviava os olhos da sardenta, feliz por vê-la naquela jigajoga incessante de cabriolas e mais cabriolas, pele esfarrapada de sol, desvairo e areia, muita areia, no sorriso da boca enorme (*Idem*, 42).

Numa passagem próxima é ascendente e transfigurador o desenho do rosto: «Virei-me e era ela, com a boca do mesmo tamanho, as mesmas sardas, os mesmos olhos, apenas levemente mais mortiços, tal duas folhas de árvores já com ferrugem dum outono cedo» (p. 43). Ao fixar-se nos olhos mortiços, a frase expande um cacho imagético através da comparação («tal duas folhas de árvores»), seguida de uma metáfora que dissemina a cor outonal («já com ferrugem dum outono cedo»). Em resumo, tudo deriva de um ‘eu’ que se desnuda histrionicamente nas contradições éticas da sua posição humanista perante a realidade tenebrosa da esmagadora maioria das crianças do seu tempo:

[...] a pequena sardenta da Cruz Quebrada passou a usar o nome de “Boca-Enorme” e a pertencer ao meu rebanho (sim, ao meu rebanho! deixem-me ser cinico), como teimo em designar esse conjunto de desgraçados que há anos coleciono para me entreter e pelos quais velo como uma espécie de enviado indiferente do Destino, sem que as vítimas nem por sombras suspeitem da curiosidade gratuita da minha vigilância (*Idem*, 44)⁴.

Logo, José Gomes Ferreira não faz da infância (e também dos ‘humilhados e ofendidos’, de um modo geral) um esperançado símbolo idealista. Sequer é uma metáfora utópica que alimentou o formato iluminista do romance de formação, desde a sua cabeça de linhagem, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796).

Por tudo o que até agora disse, é compreensível a resistência de Mário Dionísio a associar ao neo-realismo José Gomes Ferreira e o livro de crónicas em estudo. É muito esclarecedora a troca de argumentos dos dois sobre este assunto e que encerrou com o reconhecimento da razão de Dionísio por parte do poeta (Carmo, 2017, 297-307). *O Mundo dos Outros* serve mesmo de argumento do crítico para não ver ali rasto das categorias marxistas de classe e revolução:

O Mundo dos Outros não manifesta, nem uma adesão à situação social dos ‘outros’, que nunca se despegam da neblina de lama de estrelas

⁴ Neste âmbito, não admira que a nomeação da criança a despersonalize, reduzida a traços físicos depreciados, despersonalizadores e deformadores: «a pequena sardenta» e «a Boca-Enorme» (Ferreira, 1990, 44).

herdada de um Brandão que desconhece Marx, nem, muito menos, uma oposição entre o autor e os outros, que tantos passos nos tentam a admitir que seja (Dionísio, 1990, 28).

Com agudeza, Dionísio dá conta da complexidade de José Gomes Ferreira, explicável no essencial pela ironia, traço esse bastante ausente da produção literária neo-realista. O mesmo não direi de dois comentários expressos na passagem acima. Primeiro, a ironia do cronista não obsta à sua «[...] adesão à situação social dos ‘outros’». Depois, ao identificá-lo como herdeiro de «[...] um Brandão que desconhece Marx», Dionísio liga-o a um legado que o próprio assume mas a que juntou a já referida (auto-)ironia e a opção sistemática pela palinódia, bem como outras referências literárias e ideológicas, algumas da esfera marxista.

Dionísio acerta em cheio quando não identifica, neste autor e nesta obra em especial, a pulsão explicitamente emancipatória e revolucionária. Em compensação pode afirmar-se que é inviável ler José Gomes Ferreira sem reconhecer nele o *leitmotiv* da consciência alienada, dado que, segundo Luís Augusto da Costa Dias, modela filosoficamente o projecto neo-realista (Dias, 2011, 267). Assim é de facto mas, convém precisar, a alienação de si desses outros que o cronista-*flâneur* vai colecionando na cidade não se explica «[...] por força de uma divisão social do trabalho que o[s] torna criatura[s] alienada[s] aos ditames da organização económica e social» (*Ibidem*)⁵. Para aferirmos a diferença de José Gomes Ferreira nesta matéria, basta fazer o contraste com *Esteiros*. No romance de Soeiro, à dupla alienação das crianças – alienação da infância e no trabalho dos telhais – soma-se um fulgor emancipatório, protagonizado, no epílogo, por Gaitinhas e Sagui: irão correr os «caminhos do mundo» em busca do pai (revolucionário) de Gaitinhas e, de regresso a casa, pretendem libertar o Gineto da prisão e mandar todos os companheiros para um lugar de redenção, que é a escola.

E, todavia, *O Mundo dos Outros* pode ser lido em função da categoria gramsciana de hegemonia (Carmo, 2010b, 320). Em rigor, *O Mundo dos Ou-*

⁵ O trabalho de renovação cultural dos neo-realistas fez-se em crise e ruptura com o idealismo republicano e anarquista e por «[...] uma intervenção intelectual [nomeadamente por meio da ficção narrativa e da poesia] baseada numa atitude crítica e artisticamente transformadora [...]. A resolução dessa crise de uma consciência incapaz de se ajustar ao trabalho cultural residia, para esses jovens em vias de afirmação, na capacidade do pensamento concretizar uma acção consequente de intensa tematização dos problemas contemporâneos do homem, expurgados de alienação ou mistificação ou, que era o mesmo, revelando o feiticismo das relações sociais, inclusive na criação artística. Por extensão, a afirmação da jovem geração radicava-se na possibilidade de um programa revitalizador de uma cultura integral conduzir ao despertar da alma colectiva das massas, segundo uma compreensão geral da filosofia da cultura de Bento Caraça que marcou essa geração» (Dias, 2011, 225).

tros «[...] analisa o consentimento dos discursos banais em relação à concepção de mundo propugnada pelo salazarismo» (*Idem*, 321), com os seus mecanismos de dominação e violência sobre os mais vulneráveis e potenciadora de servilismo, omissão e passividade generalizados. Nessa conformidade, o cronista da cidade de *O Mundo dos Outros* toca reflexivamente nos domínios da ideologia/linguagem ou, se quisermos usar o dicionário marxista, na superestrutura, que é mutuamente determinante e determinada pela base material/económica da sociedade.

Creio entretanto que tão ou mais relevante do que procurar o rasto marxista em José Gomes Ferreira é considerar o facto de *O Mundo dos Outros* responder ao repto que Irene Lisboa lançou à literatura social do seu tempo, certamente aos jovens neo-realistas, então no arranque da sua produção literária. A dado passo dos seus *Apontamentos* (1943), Irene condena sem rodeios a tipificação romantizada das personagens populares de que, de resto, a sua escrita sempre se eximiu de forma deliberada:

Que falar de pobretões, de camponeses ou de operários, de trapeiras ou de pedintes, a torne mais objectiva e real, mais sincera e desafectada, mais comunicativa que falar de príncipes, diplomatas, burgueses ou capitalistas. Não suponho, de modo nenhum, que romantizar a miséria a dignifique. (Romantizar, que é o que se faz...) Perigoso me parece até esse amor cego, acrítico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais. A miséria nunca é bela, e enfeitá-la é defendê-la... Leva o leitor à esmola da simpatia, como na rua à do tostão (Lisboa, 1998, 131-132).

Não digo nada novo sobre esta matéria. Já Adolfo Casais Monteiro, mesmo se algo redutor quando fala da literatura neo-realista, evidenciou nestes termos a marca de água de José Gomes Ferreira:

Ele ‘viveu’, com um ardor que faltava aos moços intelectuais do *Novo Cancioneiro*, as horas trágicas de agonia da liberdade, o drama pungente que se processava na vizinha Espanha, prenúncio dos dias negros que se aproximavam. Mas a sua poesia nada tem daquele optimismo ‘constutivo’, de fé indiscriminada num ‘povo’ considerado em abstracto, todo virtude em oposição à burguesia só decadência, que os seus jovens camaradas dificilmente evitavam (Monteiro, 2003, 46-47).

Mutatis mutandis, é o que sucede com a composição das personagens infantis de *O Mundo dos Outros* que rói deliberadamente a corda ao enlevo romântico pelas ‘pobres criancinhas’. Senão veja-se o exemplo lapidar da crónica “O graxa”, cujo protagonista é um pequeno engraxador maltrapilho, desprezado e perseguido pelos adultos. Algo de chaplinesco assola a sua fi-

gura e alma, divididas entre o fardo do trabalho e da miséria, simbolizado pelo peso dos pés calçados de chancas, e a ascensão potenciadora de desafio e liberdade, associados aos olhos. É o que encontro nas seguintes passagens:

Era um engraxador aloirado, com 12 anos talvez, fato de macaco roto nos joelhos, olhos de zinco, pescoço penugento e chancas enormes, que um polícia surpreendera empoleirado num eléctrico, em riscos de cair estatelado no basalto.

[...]

Molemente, com a caixa do ofício ao ombro, o engraxador desceu do estribo e, com um desafio mudo nos olhos de metal, deixou-se levar sem resistência (Ferreira, 1990, 191 e 192)⁶.

Em paralelo, a argúcia do cronista denuncia a hipocrisia moral dos adultos opressores, desmontando, palavra por palavra, o discurso do poder (na forma do pequeno poder) de um polícia, ironicamente qualificado como «pobre polícia, boa pessoa no fundo»:

E até o pobre polícia, boa pessoa no fundo, com dois pequenos lá em casa, que pretendia apenas pregar um susto ao malandrim, parecia acabrunhado. Os seus olhos imploravam nitidamente: “Chora, malandro!”; “Chora para eu ter pena!”, embora a sua voz tropejasse:

– Olha que vais para o calabouço! Percebeste?

Mas o garotão, filho da teimosia dos pedregulhos, das ervas e das manhãs duras de trabalho, mantinha-se firme no seu silêncio, a olhar, com desprezo, distante para toda aquela matulagem que queria vê-lo chorar, a ele, o *Graxa* (Ferreira, 1990, 193; itálico do texto, negrito meu).

Note-se como o narrador gradualmente desloca o seu favor enunciativo para o rapaz: mostra a hipocrisia do adulto, não apenas porque substitui o termo «malandrim» por «garotão» mas também porque funde a sua voz com a da criança em discurso indirecto livre (por mim posto em negrito, na citação acima). Eleva, assim, o graxa a emblema da resistência, urdida na dureza da vida e na repressão dos mais velhos. De seguida desenvolve e aprofunda o retrato, deforma-lhe alguns traços e acrescenta ao peso da caixa de engraxador (na forma da metáfora destacada entre aspas: «sempre com o ‘piano’

⁶ Já encontramos o binómio pé/olhos (simbólica da tensão, de um lado, entre o peso do trabalho e da dor e, do outro, a leveza do sonho) num retrato de criança abandonada, em “A rainha do fundo do mar”: «[...] o quadro clássico do miudinho pobre sentado ao pé dum caixote do lixo, encutinhado, roxo de frio, a choramingar, às três horas da manhã, descalço, olhos enormes, espavoridos de existir no mundo» (Ferreira, 1990, 57).

às costas») uma sucessão assindética de fardos que amargam a existência da personagem:

A vitória dera-lhe maior lentidão nos gestos e no andar. Torcia agora a boca, mais refilona sob os olhos escarminhos, e escarafunchava nos bolsos, com uma das mãos, à procura de não sei quê.

Acabou por encontrar. Era uma ‘beata’, que acendeu a custo, a puxar fumaças trabalhosas, crepíantes de saliva.

Depois, sempre com o ‘piano’ às costas, cuspiu com desdém longo e, do fundo do orgulho dos seus doze anos de calos, de miséria, de trabalho, de chulipas, de trambolhões, de abandono, de pão duro, de restos de rancho, de cama sem lençóis, envolveu o mundo num insulto roufenho:

– Palermas! (Ferreira, 1990, 193-194).

Compassivamente mostra o engraxador no conflito de alguém que teve de se fazer à vida e crescer cedo demais e, ao mesmo tempo, por força da idade, não consegue fazer, com destreza, os gestos rotineiros dos adultos. A hipálage «fumaças trabalhosas», enriquecida pelo sintagma adjectival contíguo, é disso revelador.

E, no remate da crónica, a observação do rapaz continua para, de forma surpreendente, subverter a sua imagem da vítima, no momento em que hostiliza uma criança mais pequena e indefesa:

E como nessa altura lhe passasse ao lado, mesmo à mão de semear, um miudito de poucos anos, ainda ranhoso de inocência, atirou-lhe uma latada que o ia virando.

O pequenito, amarelo, enfezado, olhou com assombro para a vida e deixou-se cair nas pedras, a chorar estridulamente.

Inclinei-me logo cheio de piedade sôfrega.

E, enquanto o *Graxa* se afastava na sua marcha de desprezo lento, subiu-me de súbito à cabeça a ideia absurda de desatar aos berros para os passageiros do eléctrico, já distante:

– Eh, rapaziada! Está aqui um petiz a chorar! Apeiem-se, depressa. Venham enternecer-se!

Mas calei-me, talvez com a vaga esperança de ver o miúdo bater noutro mais pequeno ainda (Ferreira, 1990, 194; itálico do texto).

Esta cena final tem uma força alegórica impressionante que anula o retrato romantizado do que parecia ser uma personagem apenas positiva, humilhada e sofredora. O graxa não se verga à dominação dos mais velhos mas também não cabe no padrão melodramático da criança boazinha com os mais desprotegidos. A ironia cínica do cronista, no fim desta passagem, denuncia a violência instalada no quotidiano de que o rapaz não é somente vítima mas também

agente; de forma engenhosa furta-se ao maniqueísmo moralista e melodramático e expõe ironicamente a suposta naturalidade com que lida com a selva social que sacrifica, desde logo, os mais pequenos. Afinal de contas, neste retrato não se abandona a denúncia da injustiça e do sofrimento humanos, mas a verdade é que não há, recordem-se as palavras de Irene Lisboa, «[...] esse amor cego, acrítico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais. A miséria nunca é bela, e enfeitá-la é defendê-la» (Lisboa, 1998, 132).

José Gomes Ferreira faz, então, a diferença ao procurar dispositivos ficcionais mais plásticos e complexos para representar a infância e a adolescência. Nessa medida, *O Mundo dos Outros* contraria um atraso real, entre nós, na figuração autónoma dessas faixas etárias e que persistia em dá-los como símbolo utópico e compensador dos sonhos e pesadelos adultos, por vezes sob a forma do pícaro.

A narrativa portuguesa de meados do século XX é invadida por uma vaga adolescentista que Jorge de Sena entende como «[...] inevitável entre homens que viram politicamente anuladas as suas virtualidades de realização viril» (Sena, s./d., 81). A materialização dessa vaga naquele período traduziu-se, aliás, em metáforas da preensão e da recusa, patentes em títulos como *Casa Na Duna*, de 1943, e *Manhã Submersa*, de 1954 (Seixo, 1986). E aí temos a confirmação de que as personagens infantis e juvenis funcionam ainda sob a égide da lógica e da projecção adultas, longe do que, ao tempo, em literaturas como a inglesa, já se avançava na identificação delas com a violência, a incomunicação e a morte. Por muito complexa que seja a personagem do graxa, ela não corresponde ainda a este último paradigma de representação, como tão bem ilustra *Lord of Flies* (1954), de William Golding (cf. Morgado, 1999). No entanto, indicia já uma descolagem do modelo romântico e melodramático, dominante na literatura portuguesa daquele contexto, para figurar os mais jovens.

A infância em José Gomes Ferreira permite-nos consolidar a reflexão sobre o neo-realismo, mesmo se atendermos às reticências de Dionísio e relativizarmos a afirmação rotunda de Alexandre Pinheiro Torres sobre *O Mundo dos Outros* como «[...] uma das obras máximas produzidas pelo neo-realismo português» (Torres, 1975, 237). É um facto que enriquecemos a reflexão histórico-literária sobre um escritor na relação com o campo literário do seu tempo, respeitando a sua recusa de rótulos homogeneizadores⁷. Por outras palavras, o autor de *Aventuras de João Sem Medo* potencia uma refle-

⁷ A vontade de José Gomes Ferreira em ser neo-realista foi por ele justificada como forma de solidariedade, embora, como tentei demonstrar, as afinidades com os neo-realistas vão bem além da amizade pessoal. E, contudo, nunca deixou de assumir a sua individualidade. Daí ser tão justa a avaliação retrospectiva que faz de si, já octogenário: «Verdadeiramente, acho que sou um tipo dos [anos] vinte que foi crescendo...» (Ferreira, 1983b, 8).

xão mais substancial e rigorosa sobre o neo-realismo e sobre o que Joana Matos Frias (2002, 128) designou como o seu neo-realismo, em conformidade com uma prática estética de transfiguração sobre-natural do mundo quotidiano, a que nos referimos anteriormente.

Com José Gomes Ferreira fica evidente o valor da individualidade criadora dos autores (inclusive dos que constituem o núcleo central do movimento) e a homogeneização forçada que uma etiqueta agregadora, estanque e inamovível pode implicar, quando o que está em causa é o tempo histórico em literatura. Em vez de procurarmos um qualquer grau de pureza neo-realista, com divisórias a separar quem está fora ou está dentro, é claramente preferível adoptar uma metodologia comparatista que considere o campo literário como um campo de forças sistémico e em tensão dinâmica e evolutiva (decorrente da teoria dos polissistemas de Even-Zohar, Gideon Toury ou Susan Bassnett) e o tempo histórico como múltiplo e dialógico, na linha de Claudio Guillén. Daqui resultam possibilidades muito frutíferas de compreender o neo-realismo, nos meados do século XX: no diálogo e confronto com autores afins e mais velhos ou com a matriz modernista e pessoana em particular; em função das pontes e divergências que, em conjunto ou individualmente, se estabeleceram com os que entretanto se distanciaram do movimento ou com grupos e autores que se norteavam por orientações estéticas distintas do neo-realismo (Carmo, 2010b, 173-174).

O entendimento poliédrico do neo-realismo, na relação que com ele foi estabelecendo José Gomes Ferreira e a figuração da infância naquele período, leva-nos a estabelecer umnexo desafiante entre *O Mundo dos Outros* e o poema gráfico *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1959), de Victor Palla e Costa Martins: uma obra marcante – que ganhou desde cedo o estatuto de livro de culto na história da fotografia nacional – em que se combinam o visual e o literário, tornando permeáveis a poesia, a fotografia, o design gráfico, o cinema e a arquitectura. O olhar fotográfico sobre a cidade privilegia a vivência quotidiana, das noites e dias de Alfama e Bairro Alto. Aí se dá a ver uma urbanidade popular, sob uma lente realista e humanista, em conformidade com o que, no Pós-Guerra, se fazia de mais moderno nesta arte e em ruptura com o salonismo patrocinado pela política cultural salazarista.

É impressionante a potencialidade do paralelo entre *O Mundo dos Outros* e *Lisboa, Cidade, Triste e Alegre* como obras efectivamente afins e contemporâneas. Como sublinhei antes, *O Mundo dos Outros* tem origem na publicação da *Seara Nova*, no Verão de 1945, mas projecta-se na década seguinte, graças à edição em livro, de 1950, e depois, em volume separado, de 1956, de dois dos seus textos: *Boca Enorme. Crónicas* e *O Barbeiro de Má-Morte*, com chancela da Fomento de Publicações. Por seu lado, o livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* foi editado em sete fascículos, entre Novembro de 1958 e Fevereiro de 1959, mas as suas fotografias foram recolhidas desde 1956 e expostas, em 1958, na Galeria do Diário de Notícias.

O diálogo com José Gomes Ferreira é inevitável, até porque ele integra o livro, com um poema escrito expressamente para o efeito⁸. Acresce que o olhar fotográfico é caleidoscópico e experimental na captação e montagem da presença humana, da sua dureza e vitalidade, ao mesmo tempo que assume a memória modernista logo no título apropriado num verso de “Lisbon Revisited”, de Álvaro de Campos.

Proliferam em *Lisboa* grandes planos de tectos e crianças na rua, nunca captadas em pose mas na relação conquistada pela cumplicidade com os fotógrafos, que assim se projectam subjectiva e autobiograficamente em cada imagem da cidade, vista a partir do seu interior, dos seus habitantes. «Muito determinada, muito específica, mostra o que dois homens pensam dos outros homens, das mulheres e das crianças que com eles vivem, trabalham, na cidade onde ambos nasceram, vivem e trabalham – e o que eles pensam da fotografia, evidentemente», são estas as palavras de Victor Palla e Costa Martins num manuscrito anterior à publicação e intitulado “Fotografia – uma arte? (a propósito do “Lisboa”, 1957”); *Apud* Aragão, 2018, 116). Nesse sentido, a imagem (que suscita aos fotógrafos um comentário reflexivo, espécie de memória descritiva, no índice do livro) pressupõe um conceito elaborado de real onde se incorpora a aparência, os sonhos e desejos que fixam/constroem a imagem⁹.

Na diferença da expressão fotográfica e escrita, é frutífero o diálogo com a representação urbana em *O Mundo dos Outros*. Ambas as obras implicam os seus criadores na composição artística. *Lisboa* explora a composição do enquadramento, a modelação das figuras humanas no espaço, a definição dos ambientes, preparadas com desenhos, como provam as maquetas que os autores construíram para a promoção do livro em publicações internacionais (Aragão, 2018, 40). Depois, opera sobre a fotografia a força transfiguradora

⁸ No livro constam poemas inéditos de Alexandre O’Neill, Armindo Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e José Gomes Ferreira. Dialogando com as fotografias, de diferentes escalas, há ainda textos já editados de autores modernos (António Botto, Álvaro de Campos, Orlando da Costa, Sebastião da Gama, Sidónio Muralha, Eugénio de Andrade, Alameda Negreiros, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Mário de Sá-Carneiro, Alberto de Serpa e Cesário Verde) e de autores mais antigos, D. Sancho I e Gil Vicente. O prefácio é de José Rodrigues Miguéis.

⁹ A este propósito considere-se a leitura de Lúcia Marques: «Dispostas em sequência e perspectiva claramente referenciadas no cinema italiano de Fellini, Rossellini, ou até mesmo de Antonioni, estas fotografias propunham um percurso imagético que negava a visão globalizante do plano e exponenciava a natureza subjectiva do fragmento, do *editing*. Era uma outra cidade aquela que então se mostrava, a cidade habitada, em renovado crescimento arquitectónico e humano, sintomaticamente com particular atenção às mulheres e às crianças. As ousadias experimentais de Palla/ Martins na devolução de um retrato desfocado, recortado, disruptivo, da capital tiveram, no entanto, um reduzido impacto nos seus contemporâneos» (Marques, 2009, 97).

do *design* gráfico (Moura, 2018, 151). Além disso, as duas obras expõem um olhar humanista, arguto, poético sobre a infância. Refiro-me à escusa de o cronista figurar de forma idealizadora/melodramática as crianças, sem com isso abandonar a complexidade da alma humana que as habita. Em paralelo, numa das fotografias de *Lisboa*, uma tríade de meninos projecta uma plasticidade impressionante de afectos e reacções, modelando a ideia de infância sem cair no estereótipo ou no paternalismo¹⁰. Sobre esta fotografia dizem o seguinte os seus autores, no Índice de *Lisboa*:

Não somos os primeiros, evidentemente, a quebrar um mandamento outrora sagrado e que proibiria o modelo de olhar para a objectiva. A verdade é que mais vale que ele o faça sinceramente do que à sucapa [*sic*]; e a imagem ganha força e franqueza com essa sinceridade. Este grupo de rapazes não está a ‘posar’, mas a conversar connosco. Foi preciso, é verdade, primeiro ‘tirar-lhes um retrato’ – ou vários – como eles os queriam. Depois a espontaneidade natural não tardou a voltar a superfície (Palla e Martins, 2009).

Curiosamente, a fotografia tem no livro uma legenda: dois versos do poema “Três poemas de Lisboa”, recolhido em *Passagem de Nível* (1942), o volume com que Sidónio Muralha participa na Colecção “Novo Cancioneiro”, fundadora do neo-realismo poético: «Meninos de olhos adultos/ Fundos como dois segredos». Nada a estranhar nesta ligação, tanto mais que Victor Palla foi, desde cedo, um artista da rede neo-realista, participante das Exposições Gerais de Artes Plásticas, na SNBA, e, inclusive, autor das capas das colecções “Novo Cancioneiro” (1941-1944) e “Novos Prosadores” (1944).

Publicada numa editora, a O Círculo do Livro, criada por Palla e Orlando da Costa, em 1955, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* comunica com o universo visual neo-realista, seja o do cinema italiano seja o das práticas fotográficas dos nossos neo-realistas. Não será agora o momento de aprofundar este tópicos. Fica pelo menos uma nota: os versos de Muralha casam na perfeição com o universo deste livro dos finais da década de 1950 onde, sem perder a sua base documental, recria e problematiza o conceito de real que lhe orienta a pesquisa artística. Daí também ser tão desafiante e profícua a intercepção das imagens da infância em José Gomes Ferreira nesse diálogo que *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* estabelece com o neo-realismo.

¹⁰ Em *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, a dupla de fotógrafos não identifica separadamente a autoria de cada uma das peças. No entanto, é possível confirmar que esta fotografia é de Victor Palla, já que a prova está depositada como tal no Museu do Neo-Realismo: [Meninos], [1956-1959], prova gelatina sal de prata, 40,5 x 30,5 cm. Doação de Maria José Palla. Infelizmente não nos foi possível reproduzir aqui a referida imagem.

Referências bibliográficas

- Aragão, Rita Palla (coord. editorial), *Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Arquitetura de Um Livro*, Lisboa, EGEAC/Museu de Lisboa-Palácio Pimenta, 2018.
- Carmo, Carina Infante do, "A 1.ª República na intervenção sonâmbula de José Gomes Ferreira", *Filologia, Memória e Esquecimento. Act 20* (Org. Fernanda Mota Alves et al.), Ribeirão, Húmus, 2010a, p. 611-627.
- Carmo, Carina Infante do, *A Militância Melancólica Ou a Figura de Autor Em José Gomes Ferreira*, Lisboa, FCG/FCT, 2010b.
- Carmo, Carina Infante do, "Mário Dionísio, 'o homem que inventou' José Gomes Ferreira", *Como Uma Pedra No Silêncio. Recordar Mário Dionísio No Centenário do Seu Nascimento* (Org. Kelly Benoudis Basílio e Maria Alzira Seixo), Lisboa, CEC-Centro de Estudos Comparatistas, 2017, p. 297-307. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/30377>. Consulta: 20 Abr. 2018.
- Dias, Luís Augusto Costa, *O «Vértice» de Uma Renovação Cultural. Imprensa Periódica Na Formação do Neo-Realismo (1930-1945)*, Tese de Doutoramento em História, especialidade de História da Cultura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011. https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20295?locale=pt_PT. Consulta: 10 Jan. 2018.
- Ferreira, José Gomes, *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, Lisboa, Portugália Editora, 1970 [1.ª ed. 1966], 2.ª edição.
- Ferreira, José Gomes, *Aventuras de João Sem Medo*, Lisboa, Diabril, 1975a, 7.ª edição.
- Ferreira, José Gomes, "Nota final da 2.ª edição", *Aventuras de João Sem Medo*, Lisboa, Diabril, 1975b, 7.ª edição, p. 223-239.
- Ferreira, José Gomes, *Relatório de Sombras Ou A Memória das Palavras II*, Lisboa, Moraes, 1980.
- Ferreira, José Gomes, *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte Em Mim*, Lisboa, Moraes, 1983a [1.ª ed. 1977], 2.ª edição, Vol. II.
- Ferreira, José Gomes, "José Gomes Ferreira sobre *Calçada do Sol*. 'Um livro faz-se de bagatelas...'", entrevista de Inês Pedrosa, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa, 27 Set./10 Out. 1983b) p. 8.
- Ferreira, José Gomes, *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990 [1.ª ed. 1950], 8.ª edição.
- Ferreira, José Gomes, *Dias Comuns IX. Derrota Pairante*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2018.
- Frias, Joana Matos, "José Gomes Ferreira, o caçador de imagens", *Viagem do Século XX Em José Gomes Ferreira* (Org. Isabel Pires de Lima et al.), Porto, Campo das Letras, 2002, p. 115-131.
- Gomes, José António, "A literatura para crianças em Portugal: breve historial crítico", *Histórias Para Gente de Palmo e Meio. Literatura Portuguesa Para Crianças e Jovens* (Coord. org. e pesquisa Manuela Rêgo e Luís Sá), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 11-29.
- Gusmão, Manuel, "Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry", *A Revisionary History of Portuguese Literature* (Org. Miguel Tamen

- and Helena Carvalhão Buescu), New York/London, Garland Publishing, 1999, p. 153-175.
- Lisboa, Irene, *Apontamentos* (Org. e prefácio de Paula Morão), Lisboa, Presença, 1998, 2.ª edição.
- Marques, Lúcia, "A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* de Victor Palla e Costa Martins", *Esquerda Direita – Esquerda* (Blog de apoio às disciplinas de Fotografia leccionadas por Susana Lourenço Marques na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), 2009. <https://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2009/05/92-127.pdf>. Consulta: 10 Jan. 2018.
- Monteiro, Adolfo Casais, *A Poesia da presença. Estudo e Antologia* (Prefácio de Osvaldo Silvestre), Lisboa, Cotovia, 2003 [1.ª ed. 1959], 2.ª edição.
- Morgado, Margarida, *À Margem do Adulto. Quatro Estudos Sobre a Construção Cultural da Criança*, Tese de Doutoramento em Estudos Anglisticos (versão policopiada), Universidade de Lisboa, 1999.
- Moura, Mário, "Outra vez te releio", *Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Arquitetura de Um Livro* (coord. editorial Rita Palla Aragão), Lisboa, EGEAC/Museu de Lisboa-Palácio Pimenta, 2018, p. 147-152.
- Palla, Victor e Costa Martins, "Índice", *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, ed. fac-similada, Lisboa, Pierre Von Kleist Editions, 2009 [1.ª ed. 1959].
- Pita, António Pedro, "A transfiguração dos dias", *Viagem do Século XX Em José Gomes Ferreira* (Org. Isabel Pires de Lima et al.), Porto, Campo das Letras, 2002, p. 33-41.
- Pita, António Pedro, "'Novo Cancioneiro': Historicidade de uma polifonia", *Revista do Centro de Estudos Portugueses 57*, Vol. 37 (Belo Horizonte/ Minas Gerais, Brasil, 2017) p. 79-97. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/12388/10573>. Consulta: 10 Mar. 2018.
- Seixo, Maria Alzira Seixo 1986, "Metáforas da apreensão e da recusa. A adolescência na ficção: *Jean-Cristophe, Casa Na Duna e Manhã Submersa*", *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986 [1.ª ed. 1983], p. 82-92.
- Sena, Jorge de, "Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950 (*Tetracórnio*)", *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70, s./d. [1955], p. 59-86.
- Torres, Alexandre Pinheiro, *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, Amadora, Livraria Bertrand, 1975.